

POR UMA (DES)ONTOLOGIA DA DANÇA EM SUA (ETERNA) CONTEMPORANEIDADE

Autora: Thereza Rocha

Orientador: José da Costa

Co-orientador: Luiz Camillo Osório

Resumo: A presente pesquisa busca pensar em que medida a contemporaneidade presente no vocábulo *dança contemporânea* poderia caracterizar-se por um estado permanente, talvez eterno, de incontornável e insuperável devir da dança como meio, interpondo em sua origem não a essência, uma que pudesse ser ontologicamente definida, mas a *diferença*. A dança contemporânea, por procedimentos que lhe são intrínsecos, verificáveis portanto na tessitura da composição, impediria o rebatimento da obra em um fundo apriorístico, característico do meio (dança) ao qual ela pertenceria. Isto pode ser pensado como estratégia, ou se quisermos como eterna garantia, próprias da arte contemporânea como um todo, de que uma Póetica da arte jamais volte a constituir-se como tal. A publicação do livro *La poetique de la danse contemporaine - la suite* da francesa Laurence Louppe, em 2007, dez anos depois da publicação de sua seminal *Poetique de la danse contemporaine*, parece fazer eco a estas nossas considerações. Logo na introdução de *La suite*, a autora reconhece a impropriedade de suas teses presentes no primeiro livro, quando estas se viram confrontadas com a geração noventa da dança contemporânea francesa, cujo surgimento é contemporâneo ao lançamento do livro. O espetáculo *The show must go on* (2001) de Jérôme Bel, coreógrafo integrante desta *nouvelle danse* da década de noventa, aparece como lugar de articulação de nossas hipóteses. Com Louppe e amparados na obra de Bel, talvez possamos nos dar a pensar a impropriedade de qualquer poética da arte contemporânea que não se imponha como tarefa concomitante à constituição de suas teses, uma (des)ontologia da arte em sua fonte (origem) na busca por seu sinal de (eterna) contemporaneidade.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Poética X Estética; Diferença X Diversidade.

No dia 7 de julho de 2004, a corte de Dublin ouviu o senhor Raymond Whitehead na ação que movera contra o IDF - International Dance Festival of Ireland - em razão da apresentação, em 2002, do espetáculo intitulado *Jérôme Bel*, nome de seu coreógrafo-autor. As bases legais da acusação repousavam sobre dois pontos principais: obscenidade e falsa propaganda. De acordo com a edição do dia seguinte do jornal *The Irish Times*, o senhor Whitehead afirmava que “não havia nada na performance que se assemelhasse à dança”, que

ele mesmo definira como sendo “pessoas que se movem ritmicamente ao som de uma música comunicando alguma emoção” (*apud* LEPECKI, 2006: 2). Não encontrara nada semelhante na peça, tendo se retirado antes mesmo do final, reclamando o reembolso de seu ingresso, que lhe fora negado. A ação do Sr. Whitehead, mesmo indeferida pelo juiz, leva às últimas consequências a origem do problema que a anti-ação, vigente nos espetáculos do coreógrafo Jérôme Bel, suscita no público.

Do problema, um *ainda antes*

Il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème

MARCEL DUCHAMP

O que é dança contemporânea? Pergunta ouvida incansavelmente, sintomática e oportuna em sua inteligente ingenuidade. Mais interessante do que tentar respondê-la e retornar ao mundo, a tranquilidade pela reconhecimento, talvez seja pensar que esta pergunta não tem resposta e, na recusa (política) de respondê-la, fazer a genealogia da pergunta. Não há resposta, pois a própria pergunta é sua resposta própria (mais apropriada), ou seja, ela põe o problema rodeando-o em torno de si¹ (*tourner*).

Se o perguntar é uma busca, poderíamos propor na busca da natureza da pergunta “o que é?”, a busca da natureza da arte, marca da ontologia impossível (*desontologia*) da arte contemporânea. A arte contemporânea desontologiza o objeto de uma origem já dada - a arte -, antepondo, neste lugar de origem, a dúvida. O que é arte? Concordamos com Thierry de Duve quando afirma que, diante da arte contemporânea, passamos da afirmação “isto é belo” para “isto é arte”. A afirmação primeira, base do juízo kantiano, partiria de duas certezas dadas *a priori* - **de** que a arte seja e **do** que ela seja -, ocupando-nos, então, do discernimento entre o que é e o que não é belo (bom). Diante da arte contemporânea, encravada no totem do *ready-made* duchampiano, que nos acena de longe com um para-além da Modernidade², teríamos

¹ Esta é uma remissão e um tributo ao jogo certo de palavras, proposto por Maurice Blanchot, entre *trouver*/*tourner* para falar do sentido do *buscar* (*trouver*), mesma palavra que, na língua francesa, aplica-se a *encontrar* (*trouver*). Trata-se aí da proposição de uma busca, e por que não de um pensar, que erra, que se sabe impossibilitada(o) ontologicamente de encontrar seu objeto, restando-lhe tão somente *tourner*, ou seja, fazer-lhe o contorno optando pelo “abandono ao encantamento do desvio”. (Cf. BLANCHOT, M. 2001: 63, 64).

² Em 1917, Marcel Duchamp integra um grupo de artistas fundadores da Sociedade de Artistas Independentes que organiza uma exposição, em Nova York, em torno da formulação: *No Jury. No Pryzes* – qualquer artista que fizesse sua adesão à Sociedade poderia endereçar suas obras e tê-las expostas sem que se judicasse sobre seu passaporte de entrada e, portanto, sobre o seu sentido. Já envolvido com a problemática e a política do *ready-made*, de que já se ocupava desde 1913, Duchamp faz uma provocação ao Salão e inscreve *A Fonte*, assinando-a com o nome falso R. Mutt. O famoso mictório invertido é recusado, dando origem a uma hipótese da qual não nos livraremos mais. Importa ressaltar o movimento de reflexão que ele propõe aos *curadores* em torno dos limites tanto da Arte, quanto do Moderno, ao incluir este objeto no rol de possibilidades das obras de arte que poderiam nascer à luz do conceito “Arte Moderna”. O quanto e até quando suportariam, e nós junto com eles, a expandir os limites da Arte a partir do fôlego modernista?

passado, conforme o autor, do *juízo do gosto* ao *juízo estético*. A partir da dissensão do *ready-made* é o objeto que nos pergunta porque pergunta a si: “por que sou uma obra de arte?”.

Com o seu *ready-made*, Duchamp força os limites da obra de arte e apresenta uma possibilidade ao seu devir; obriga-a a perguntar-se “o que é” na (sua) fonte, visitando a véspera de seu nascimento (DERRIDA) - origem -, não seu nascimento como obra - aquela obra -, mas seu nascimento como Arte; obriga aquela obra a interrogar seu suporte - não a pintura, a escultura - mas aquilo que lhe dá sustentação como Arte; obriga a Arte a fazer a sua própria genealogia na anti-obra e a fazer nesta a sua própria genealogia; obriga a obra a apresentar-se na ausência de todos os seus pressupostos-sustentação e permanecer como uma interrogação (a pergunta-fonte); nos obriga a todos, artistas, espectadores, críticos, curadores, a nos reunirmos sob o mesmo estatuto não-especializado e entrevermos no nosso olhar sobre o objeto, o processo que o torna objeto de arte. Ainda segundo De Duve, “diante do *ready-made*, o autor não fica numa posição diferente da do espectador” (DE DUVE, 1989: 82). O objeto-obra-em-seu-processo-de-fazimento-como-de-arte interrompe, abre um vazio, um tempo de silêncio, uma parada, uma questão sem resposta, provocando um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se. Pouco mais a acrescentar a respeito da precisão cirúrgica do nome aplicado ao objeto-*readymade*: A Fonte.

Do problema

O que fazer depois de Duchamp? De Duve: “é proibido fazer qualquer coisa³, façamo-lo então”.⁴ Há o que fazer depois de Duchamp? Há um pós-duchamp? Ou seria a pergunta sobre o depois, já um sintoma? Não há vislumbre do depois, pois não há mesmo qualquer depois possível; há ali uma injunção que interdita o *depois*, antepondo-lhe, um *ainda antes*: ainda antes, a crítica ao *depois* (futuro); ainda antes, a crítica ao *antes*

(origem e história).

Em Asas do Desejo⁵, dois anjos vagueiam por uma Berlim desencantada.
No decurso de uma eternidade talvez insuportável, conversam.
O primeiro afirma: “O tempo cura.”
Ao que o outro responde: “E o se o tempo for a doença?”

Jorge Luis Borges afirma: melhor que pensar que Shakespeare influenciou Kafka, é pensar que Kafka inventa Shakespeare como seu precursor. Invertendo a seta da influência,

³ *N'importe quoi*, no original. A respeito do jogo entre “qualquer coisa” e “coisa qualquer”, na tradução que ora propomos para esta expressão, observar a nota 15 deste texto.

⁴ O trecho: “A história das vanguardas seria uma história (...) da contradição entre a arte e a não-arte, história de um interdito e de sua transgressão. Uma fórmula a resume: é proibido fazer *n'importe quoi*, façamo-lo então”. (Cf. DE DUVE, T. *Op. cit.*: 112).

⁵ Filme de Wim Wenders de 1987.

Borges nos faz pensar que o acontecimento Kafka inventa Shakespeare de novo; faz Shakespeare aparecer da única maneira possível: novo de novo, *em diferença* em relação a si mesmo. Kafka modifica Shakespeare.

Em manuais de história da arte, é fácil encontrar Marcel Duchamp afirmado como o pai da Arte Contemporânea. A partir de Borges, melhor seria pensar que a arte contemporânea inventa Duchamp como seu precursor, sua fonte. Aqui o passado é passível de mudança; é concomitante ao presente. E o futuro? Há futuro? Para que? Trata-se, portanto, de um modo de pensar tempo e história forçando seus limites para fora da oposição tradição/ruptura, interditando, assim, a obra de arte e nós, a partir dela, do movimento irreversível de rupturas preconizado na Modernidade. Se for assim, a obra de dança contemporânea terá nascido inventando a pergunta-fonte duchampiana como sua precursora, nos obrigando, diante dela, a três outras perguntas: O que é contemporâneo? O que é dança? O que constitui aquela dança como arte?

Como não há resposta possível para a pergunta-fonte, não há um ponto a partir do qual estabelecer uma nova Modernidade. Interditamos a Modernidade nos seus ciclos de auto-superação (a fantasia da Modernidade; o fantasma da Modernidade). Cada nova obra é uma repetição do gesto de interrogar a fonte. É assim na arte contemporânea e na dança que assim se diz.

A crítica francesa Laurence Louppe, já no primeiro capítulo de sua seminal *Poétique de la danse contemporaine*, interrompe a seta histórico-cronológica que faria da contemporaneidade o *depois* da Modernidade ao afirmar que, se considerarmos a dança contemporânea como “a dança de cada um”, *d’après* Isadora Duncan, “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas” (*apud* LOUPPE, 2004: 44), ou *d’après* Carolyn Brown⁶, “aquela que inventa seus meios a partir de seus próprios recursos” (*apud* LOUPPE, *idem*), então toda a dança do século XX é contemporânea. Louppe encrava no meio da linha do tempo, o argumento que faz de toda a dança do século XX, uma dança contemporânea e da sucessão de épocas, uma ingenuidade – desapegarmo-nos da noção de ruptura, uma tarefa. Desapegarmo-nos da noção de ruptura, entretanto, não significará apegarmo-nos à noção de um tempo contínuo que desde sempre e para sempre transcorre.

Como explicarmos o surgimento? Como constituir uma teoria que também se produza genuinamente a partir da pergunta “Como começar?”.

⁶ Ex-bailarina e longeva colaboradora do coreógrafo Merce Cunningham.

Se a dança é contemporânea é porque ela deambula na direção da véspera de sua origem para abrir a fechadura que lhe põe o conceito. Sair do jogo dos pressupostos que diz: *Sabemos o que é dança. Dancemos a partir daí.*, para dizer: *A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí.* Está é a única condição do dançar imediatamente agora. Condição também honesta de qualquer pensamento crítico a seu respeito.

Se um bailarino dança, já está lá tudo.

Quando danço, significa: isto é o que eu estou a fazer.

Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está (CUNNINGHAM).

A pergunta “O que é dança (contemporânea)?” necessita de uma resposta amparada no princípio de identidade intermediado pelo verbo ser e cuja figura de atualização é a estrutura de predicação. Admitimos, assim, do ser, a multiplicidade, porém somente como atributo da decisão apriorística de que o ser seja, pluralidade que só é admitida ao nível do predicado, do que vêm depois. Perguntamos o que é, partindo do pressuposto de que a resposta virá relacionando um predicado variável a um sujeito fixo. A dança que conhecemos aprioristicamente, cuja origem já foi estabelecida e, portanto, cuja essência também já foi descoberta, cujo conceito já nos é dado como dado, pode, assim, variar, mas somente a partir de si. Se fixamos a identidade da dança na raiz das proposições que serão feitas a seu respeito, controlamos seu vir-a-ser (Aristóteles). As coisas só são no futuro e só são no plural porque são atualizações possíveis do que elas sempre foram (já) na origem. Trata-se de um trabalho do pensamento amparado naquilo que chamamos lógica do futuro - de um futuro amparado na promessa de um objeto. A discussão sobre “o que é” exige resposta cujo objeto coincida exatamente com a razão de ser da proposição. Está implícita aí a necessidade de tornar o entendimento um simples processo de reconhecimento⁷ e um verdadeiro legislador do pensamento. Legislador, pois entrevemos neste *modus pensandi* algo moralmente validado a partir de sua natureza normativa a respeito do futuro⁸.

O que fazer quando a multiplicidade, a variabilidade, encontra-se na origem? Heidegger já o dissera: “a diferença está no cerne do ser”. Será preciso, portanto, fazer sempre a genealogia da dança para colocar a descoberto a política, as estruturas de poder intrínsecas ao entender. Foucault nos apresenta Nietzsche, o genealogista, aquele que “tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica. A genealogia não se opõe à história [...] se opõe à pesquisa da origem” (FOUCAULT, 1998: 16-17). E nos convida: “Tornar-se mestre da

⁷ Entender como reconhecer; pensar como lembrar e quem fala aqui é Platão.

⁸ Com Aristóteles, o artista pode retornar a Pólis, contanto que a arte se ajoelhe e se confesse diante da moral, aqui quem fala é Nietzsche.

história para fazer dela um uso genealógico, isto é, um uso rigorosamente antiplatônico” (FOUCAULT, 1998: 33).

Há uma política intrínseca à recusa em dizer o que é. Diz Deleuze: “[...] você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria” (*apud* SCHÖPKE, 2004: 46). Não é isto o que faz a dança contemporânea pedindo a seu espectador que ele invente um conceito de dança a partir da recusa (do artista e, por extensão, do espectador-crítico-curador) em dizer o que é (dança) e fazer a si a pergunta? Sr. Whitehead não nos deixa mentir.

Trata-se, em Deleuze, de uma nova ontologia do conceito que diz “o acontecimento e não a essência ou a coisa” (*apud* SCHÖPKE, 2004: 126). Por isso, ele não é referencial, mas auto-referencial. Ele põe a si mesmo e põe seu objeto no mesmo instante de sua criação. Assim, o conceito não diz a coisa, mas busca na coisa, o seu acontecimento. Nesta desontologia, tal como aqui a denominamos, os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não-conceitual. Ainda com De Duve:

A frase *isto é arte*⁹, quer ela se aplique às obras do passado ou àquelas da arte moderna, ao *ready-made* ou mais rigorosamente à qualquer coisa, nomeia “isto” de um nome *inexponível*¹⁰ por referência a uma Idéia indemonstrável. “A arte não existe mais, ela se declara”, dizia Rosenberg. Ela não é um objeto, mas torna-se objeto de uma declaração (*apud* SCHÖPKE, 2004: 86).

Seguindo Deleuze, o que se encontra na origem? Não o ser, a essência imutável das coisas, mas a diferença, as coisas em (sua) diferença. Teríamos que inventar, portanto, uma dança que fosse sempre contemporânea de si, de seu gesto inaugural. E é mesmo isso que entrevemos em toda a arte contemporânea: o artista debatendo-se com a pergunta: “Como começar?”. Como começar a partir do não-ser; não partindo de nenhuma assunção primeira, de nenhuma garantia, portanto, de que tanto aquela arte, quanto a Arte sejam? Uma vez começado o decurso do processo que o levará à composição, como continuar? Como continuar repetindo o gesto de perguntar “Como começar?”? Na obra de arte, há sempre uma tensão entre o *já criado* e o *por criar*¹¹: é este jogo que explica o movimento da própria obra (o sentido da composição) pedindo pelo próximo gesto. Se é assim, na obra de arte em geral, este

⁹ Em substituição à frase “isto é belo”.

¹⁰ Optamos por esta espécie de neologismo no português, para manter maior fidelidade com o original francês que assim traduz o *inexponible* kantiano, pela riqueza das correlações possíveis do verbo *expor* (*exposer*) com a questão tal como gostaríamos de desenvolvê-la. Inexponível, daquilo que não se pode expor: nem *deduzir as razões*; *explicar*, *interpretar*, *conhecer*, *revelar*; *descobrir*; *apresentar em exposição*; *tornar conhecido*; *narrar*; *mostrar*, *revelar dentro de um discurso*.

¹¹ Entre o *já criado* e o *por criar* naquela obra em seu processo de composição; entre o *já criado* e o *por criar* na obra daquele dado autor (seu conjunto de obras); entre o *já criado* e o *por criar* em toda a história da arte (passada e futura).

problema se apresentará sempre uma segunda vez quando se trata de uma composição em arte contemporânea. Como encontrar ainda antes dos métodos de composição, as estratégias de escape da *Composição*, de modo que a Obra sempre se ausente em favor de seu próprio processo de constituição; para que a dança se apresente desapegada da *Dança*? Para que, deste modo, a dança se apresente tão somente, não na sua essência, mas na sua ausência e, assim, sempre, sem perder seu caráter de acontecimento.

A dança contemporânea talvez seja uma promessa (de dança) sempre repetida e adiada e retornada como tal do fundo do devir; uma promessa deslocada da lógica da promessa (futuro), à deriva de si mesma. Inquirida a respeito de tão pouca dança em suas peças coreográficas, Pina Bausch responde: “é preciso aprender ainda umas tantas outras coisas, antes de voltar a dançar”. A dança quando é contemporânea obriga a dança a visitar seu nascimento para, junto com Nietzsche, *conjurar a quimera da origem*. E ela faz isto em cena. O que se vê em cena então é a questão da dança, o problema da dança, apresentado duas vezes, ou duplamente, e mesmo, sempre, uma segunda vez¹².

Do problema à hipótese

O crítico português Antonio Pinto Ribeiro intitula o livro em que compila suas críticas de dança contemporânea de *Dança provisoriamente contemporânea*, afirmando nesta dança seu caráter sempre provisório. Conversando aqui com o autor, diríamos que o signo do provisório, nesta dança, se dá menos pela datação constante e o subsequente empuxo de uma nova Modernidade, e mais pelo fato de que há algo nela que não será nunca capturado e, portanto, ultrapassado, o que faz com que ela instale o provisório na produção crítica a ser feita a seu respeito. Assim, a partir de sua pergunta-fonte (duchampiana), ela inquire o provisório de toda e qualquer teoria de arte, na medida em que é a própria obra que instala no depois dela, o *ainda antes*. Ela pede, portanto, por uma nova crítica - aquela que não se constituirá mais no *depois* da obra; por uma nova crítica, também ela, sempre nova, sempre *em diferença* em relação à história e sua lida com o devir (sobretudo com o devir-passado) da(s) obra(s)/da arte; por uma *nova história* da arte genealogicamente constituída a partir da

¹² É este seria o melhor sentido de seu *metre-en-scène*: encena não porque representa, mas porque apresenta uma segunda vez - re-(a)-presenta - o problema da cena - auto-referencialidade; apresenta em cena, não o seu objeto, já e sempre aguardado, o problema *fundante* da cena. Se a história da dança conta que a dança cênica nasceu do teatro - em sua história, a dança se “cenificou” -, nestas investidas contemporâneas, dança e teatro, em sua investida contemporânea, visitam a origem do cênico, uma segunda vez, provocando o teatro, a máquina de visão, a precipitar-se nos limites da representação; a fazer a genealogia de si a partir também de seu problema fundante - a ação e a representação. Não poderia ser esta e agora uma ótima oportunidade para pensarmos o teatro contemporâneo a partir também do *n’importe quoi* teatral?

filosofia. E sejamos honestos: teremos que inventar-lhe uma teoria que lhe seja contemporânea sendo *ainda antes*, uma teoria genealogicamente contemporânea de si.

É bem justa a proposição de De Duve que intitula seu famoso artigo *Kant d'après*¹³ *Duchamp*; não um depois, nunca um depois. É também por isso que nós aqui, *d'après* Ribeiro, assim a propomos: **dança eternamente contemporânea** na busca por uma teoria também ela eternamente contemporânea. A dificuldade sempre renovada em lidar com a arte contemporânea, seja quando uma nova obra aparece, seja com as obras que já foram feitas¹⁴, é sua própria fonte inesgotável; é sua intimidade com a fonte da arte: o (seu) não-ser. A pergunta-fonte é a própria fonte. A arte eternamente contemporânea pede por uma poética eternamente contemporânea da arte. É Duchamp quem sempre retorna: até quanto e até quando estamos preparados para os devires da Arte no seu inesgotável fôlego contemporâneo? É Duchamp quem retorna, na década de noventa, a partir do gesto cirúrgico do coreógrafo francês Jérôme Bel. Sintomática a assertiva mais comum a respeito do trabalho de Bel como não sendo de dança. Seguindo De Duve, “a arte contemporânea aparece como reino do *n’importe quoi* ¹⁵. [...] a fórmula *isto não é arte* [...] traduz a iminência do *n’importe quoi* e o limite do interdito. [...] Ela significa: *isto não pode ser arte* [...]” (*Op. Cit.*: 107-109). Dizer que a dança de Jérôme Bel não é dança é também dizer que ela não pode vir a ser¹⁶ dança ou, ainda, e melhor, que a dança não pode vir a ser *isto*. Trata-se de uma legislação sobre o futuro da dança, pois o que faremos se *isto* tornar-se arte?

Da hipótese ao objeto

Andre Lepecki¹⁷, em seu texto “Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘still acts’ em The Last Performance de Jérôme Bel”, que tivemos o prazer de traduzir e publicar em 2005¹⁸, apresenta-nos o tema da *paragem* na dança. Cercar o correto termo para *stillness*, conceito central do ensaio, custou-nos algumas conversas bastante profícuas com o autor. Por que não estatismo, imobilidade, imobilismo, ou inércia para falar de um fato recorrente (quase

¹³ Grifo nosso.

¹⁴ Mesmo sabendo que o objeto duchampiano, por exemplo, já esteja no museu e que muito já se tenha dito sobre ele, o encontro com *A Fonte* é sempre novo de novo, a cada novo espectador. Para cada um, a cada primeira vez, é sempre a primeira vez; sempre a primeira vez de ver-se instalado, seu dissenso peculiar. E assim, também, o encontro com qualquer obra de arte contemporânea.

¹⁵ E se traduzirmos o “*n’importe quoi*” de De Duve por “qualquer coisa” e por “coisa qualquer”, ela nos valerá um bom jogo conceitual a respeito de um ponto assaz importante em arte contemporânea: dizer que a arte contemporânea é o reino da *coisa qualquer* não é o mesmo que dizer que a arte contemporânea é o reino de *qualquer coisa*.

¹⁶ É urgente, portanto, cunhar uma filosofia, na arte, que libere o *devoir* do *deve ser*.

¹⁷ Pesquisador, dramaturgista e professor do Departamento de Estudos da Performance da NYU - New York University.

¹⁸ SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de Dança V*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

de uma condição) de uma certa dança contemporânea dos anos 90 - uma dança que pára; uma dança que não dança? Citando-o:

Eu gostaria de pensar, mais explicitamente agora, a respeito do que pode vir à tona uma vez que a dança emerja de sua própria poeirenta sedimentação histórica, para desafiar nosso aparato sensorial e cognitivo por meio da paragem. Este é o momento em que o histórico, o fenomenológico e o político convergem para criar uma confrontação **ontológica** (LEPECKI *In* SOTER e PEREIRA (org), 2005: 16).¹⁹

A escolha por paragem, na tradução, e o pensamento sobre suas imbricações neste projeto de tese, se configuram melhor no conceito de *still act* que o teórico toma de empréstimo do coreógrafo norte-americano Steve Paxton e que traduzi(mos) por *Ato parado*. O que fazer (verbo de ação), o que dançar, depois da parada obrigatória a que nos obriga Jérôme Bel? Ainda melhor, mais urgente e oportuno: o que podemos pensar em torno de um ato que é parado? Um ato que é parado inquire toda a dança e todo o teatro, tal como já fizera Samuel Beckett²⁰, fazendo do não-movimento, não mais o outro da dança; da não-ação não mais o outro do teatro. A paragem talvez seja um ato potente - um momento de parada em que toda a cena, seja ela de dança ou de teatro, e com ela toda a Modernidade, é obrigada a interrogar-se.

Um ato parado talvez implique que algo *está em curso* (a ação) – em movimento – e – oportuna, precisa e continuamente - *é parado*. Importa ressaltar: não está parado – a paragem é sua condição sendo isto, portanto e entretanto, um paradoxo. Está em questão o tempo e a fantasia do sujeito moderno que, amparado em uma identidade individual, centrada, coincidente e consciente, seguro a partir de uma origem imóvel (o deus aristotélico), pensa que se move. Movo-me, *ergo sum*. Muito embora, a assertiva mais apropriada fosse: Movem-me, *ergo sum*.

¹⁹ Grifo nosso.

²⁰ A este respeito ver nosso capítulo “Estatismo e movimento: uma certa história do corpo contada pelo rosto de Samuel Beckett” do livro CALAZANS, Julieta, CASTILHO, Jacyan, GOMES, Simone (coords.). *Dança, educação e movimento*. São Paulo: Cortez, 2003, texto proveniente da Comunicação apresentada na I ABRACE.

Se nos dermos a pensar a dança a partir do lugar aristotélico reservado para *o que vem a ser* pensaremos o movimento como atributo da passagem da potência ao ato, explicando a mudança como realização do vir-a-ser, já e sempre, do que tornou-se possível. O que fazer se quisermos pensar o movimento não como atributo, mas como natureza da mudança? Isto nos sugere, talvez, uma distinção entre o possível e a possibilidade. O *possível* sendo aquilo que se torna possível e as *possibilidades*, como inatualizações ou atualizações, ainda e sempre impossíveis, do *em potência*.

Se o possível é o que tornou-se possível, só poderíamos pensar o movimento como algo que já se tornou. Desta feita, não nos seria dado pensar a iminência, o acidente, o começo, muito menos pensá-lo como um acontecimento (d)entre os acontecimentos. Nos restringiríamos a pensá-lo somente como peripécias da ação - aqueles acontecimentos possíveis (potenciais) ao decurso da ação; aquela mudança que tornou-se possível e talvez já prevista no decurso da ação. Tal mudança, e o movimento que lhe corresponde, teriam assim mais o caráter de uma probabilidade que de uma possibilidade. Se é assim, a quem interessa o movimento na dança? A quem interessa a ação no teatro? Está em questão aqui a relação entre ação e tempo; entre movimento e tempo. Para que mover e adicionar ainda mais movimento a uma condição nossa que, na Modernidade, se constituiu por um espetáculo da mobilidade? Mover, mover, mover! - a máxima da Modernidade. Parar talvez seja a possibilidade de um ato que critica a ação instituindo ali o exercício da dúvida²¹. E um ato parado: um ato de resistência. A busca da in-potência frente à impotência de um *já agora* como exigência do ato em ação; frente à impotência da realização da potência; frente à impotência de um vir-a-ser que limpou-se da mudança - do *em potencial*. Um ato parado talvez seja o deter-se ali ainda um pouco mais, antes, talvez muito antes, ou logo antes, da urgência e da necessidade do movimento seguinte, este uma urgência e necessidade de uma ação que já se (nos) pôs em curso. O ato como não-ação, como anti-ação. A recusa deste deus (aristotélico) que não se move mas que se faz causa e justificativa de qualquer movimento.

E se pensarmos o movimento fora do decurso intermitente de uma ação cujo motivo nos escapa na origem? De que potência fala o agir se o único lugar que nos é dado é o do sujeito que age e que, para agir, é movido por um princípio imóvel em sua inevitável natureza original? De que nos vale mover se não nos movemos senão para ajoelhar-mo-nos e e

²¹ Neste contexto, poderíamos nos dar a pensar a dúvida hamletiana não somente a partir de sua eterna hesitação entre o fazer e as consequências da ação (esquema fundante da individualidade moderna). Na dúvida, Hamlet pára, mas não pode permanecer, pois a ação já e sempre transcorre e é inescapável. Instituir, então, com um nosso hamlet contemporâneo, entre o ser e o não-ser, um *ainda antes*: Não fazer é uma opção entre as opções? Até que ponto não-fazer é uma opção dentre as opções?

confessar-mo-nos diante da exigência de que o movimento seja a justa causa de uma ação que (já) transcorre? Importa parar. Deter-mo-nos. Constituir aqui urgentemente um discurso sobre este agir que nos foi engendrado como nosso a partir de uma necessidade cuja origem ignoramos. A paragem, tal como diz Andre, "como uma ação cheia de força" (LEPECKI, *Op. Cit.*: 14).

Do objeto de pesquisa

Antes de fazer a guinada na direção da abordagem do espetáculo que dá nome ao ensaio²², Lepecki nos lega, no vocabulário teatral, uma *deixa*: "**para escapar da metafísica**, vou concentrar-me em uma peça..." (*Op. Cit.*: 16). O ato parado é o conceito que nos convoca a enfrentar nesta futura tese de doutoramento, a metafísica por ele desviada e compor, assim, o nosso objeto. A crítica aos conceitos aristotélicos de ação, mimesis, forma, potência e vir-a-ser e a crítica à oposição (moderna) movimento/não-movimento²³ nos servirão de balizas em nossa tentativa de constituir uma poética eternamente contemporânea da arte imbricada nas políticas da recepção da dança contemporânea em sua repetida e insistente impossibilidade de resolver no decurso da constituição de sentido (ação), o problema implicado na pergunta "o que é?", ou seja, sua impossibilidade de dar à pergunta-fonte uma resposta ontologicamente constituída com o verbo ser organizada segundo a lógica de predicação (princípio de identidade aristotélico) para definição do (anti)objeto contemporâneo em seus devires.

Das considerações finais

Em 2007, a crítica de dança francesa Laurence Louppe lança o livro *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. **La suite** explicita no título, a missão e os pressupostos da publicação: dar inelutável resposta à dança contemporânea francesa produzida no final da década de noventa, período imediatamente posterior à publicação, pela mesma editora, de sua seminal *Poethique de la danse contemporaine* (1997, 1ª edição). *La suite* é o resultado de

²² Em *The Last Performance* (1998), vemos um afiado elenco entrar e sair de cena trocando e destrocando suas identidades a partir da provocante assertiva, sempre retomada ao microfone: Eu sou... Jérôme Bel, Andre Agassi, Hamlet, Calvin Klein, ou Suzanne Linke, bailarina expressionista alemã, cuja coreografia *Wandlung* (1978) eles também repetem ao limite da exaustão. Durante 60 min de performance, o espetáculo informa seguidamente à platéia o que e quem eles são e, pelo jogo inteligentemente proposto, o que e quem eles também não são, nos levando a questionar o que e quem, uma vez sobre o palco, eles podem ser e o quanto nos importamos com isso. A célebre assertiva hamletiana será inclusive proferida, no espetáculo, uma única vez repartida em três momentos em intervalos de tempo bastante alargados. No primeiro, vemos o bailarino proferir ao microfone: "Ser.."; o vemos sair de cena e de muito longe, ouvimos: "Não ser..." e de volta à cena para, então, completar, novamente ao microfone: "eis a questão".

²³ Seguindo nosso movimento *d'après* De Duve, qualquer coisa é permitida à dança, à exceção de seu respectivo *n'importe quoi* (coisa-qualquer): o não-mover.

exercício honesto²⁴ de um pensamento crítico que, ao ser lançado, já se via diante de um devir da dança contemporânea não previsto²⁵, e nunca previsível, na sua primeira Poética, um devir também e sobretudo passado, tal como nos sugere Borges.

La suite (a seqüência) é um sintoma e uma ótima oportunidade para confirmação do sentido da hipótese concernente à problematização levantada neste projeto de tese. Nós, aqui, em um movimento *d'après* Louppe e De Duve, gostaríamos de afirmar, a partir da pergunta-fonte, a eterna contemporaneidade da arte em sua exigência por uma teoria que seja eternamente contemporânea a seus devires (passados e futuros). Deixemos que Louppe nos auxilie uma segunda vez nesta tarefa:

A contemporaneidade corresponderia a um tempo alargado cujos limites são moventes. A noção de presente cintila na experiência do dançarino, ela é o quadro temporal da emergência de uma gesto fugidio - e improvisacional - sem retoque e sem renovação. O presente se ajusta, enquanto vivência descontínua e fragmentária do tempo, à impermanência descoberta por Cage e Cunningham [...]. [...] Entre experiência do presente e dinâmicas do devir, se estende/margeia o tempo da dança, como batimento, como intervalo, como um entre [...]. (LOUPPE, 2007: 15-16).

Obra que se sabe contemporânea como tempo não sucessivo, mas simultâneo²⁶, um pouco a partir de Kristeva, com seu *intertexto*, para quem todo texto contém, em potencial, todos os outros com quem conversa direta ou indiretamente; todo texto, seja ele literário, coreográfico ou cênico, toda obra contemporânea, portanto, seria um tempo de descontinuidades concomitantes, “um atual aberto”, tal como Louppe o sugere a partir de Foucault. Um atual perpétuo, assim o propomos. Jérôme Bel nos provoca:

Apresento as noções de intercorpo e hipercorpo (uma mutação metafísica!). Por “hipercorpo”, digamos, quero designar um que não incorpore unidade, coerência e permanência, mas antes surto, produtividade e complexidade. Eu quero dizer: um corpo excitante. Após essas especulações, de qualquer jeito, corpos felizes para o futuro. [...] Não tenham medo, grandes tempos virão (BEL, 1999: 19).

O que vemos acontecer com Louppe, de um livro a outro, é bastante semelhante ao que nos causou assistir, em 1999, a *Nom donné par l'auteur*, de Jérôme Bel, no Festival Panorama de Dança. Tal como a *Pop* poderia ter feito por Clement Greenberg, Jérôme Bel nos machuca o devir. Diferentemente de Greenberg, entretanto, não procuramos entrever naquilo que faria

²⁴ É admirável observar o movimento de Louppe, confesso na introdução do volume recém lançado, que, a partir do final da década de 90, frequenta os studios, vai ao encontro dos criadores, pratica conversas, na busca, talvez, de uma intimidade ainda mais de perto com os devires da dança. Vemos um crítico agradecendo aos artistas o co-labor. Vemos um crítico inteligente indo ao encontro da fonte, em um movimento, diríamos, genealógico de si, uma vez que, acreditamos, A Fonte da arte é a mesma da crítica. Assim concebemos a crítica, também como uma escrita de arte; uma escrita-artista que se pergunta “como começar” sempre e a cada vez.

²⁵ O livro é lançado em 1997 e o espetáculo *The Last Performance* de Jérôme Bel, por exemplo, data de 1998.

²⁶ *Concomitante*, segundo Louppe a partir de Roland Barthes, em *La suite*.

aquela dança caminhar para longe de nosso instrumental de análise, um erro. Muito pelo contrário. Poderíamos nos arriscar a dizer que tentaremos inventar aqui, nesta futura tese, um Jérôme Bel, e um Duchamp, como nossos precursores, um pouco à la Borges, mas amparados na única paternidade possível em tal contexto: no lugar do pai, Rose Sélavy²⁷; no lugar da mãe, Rose Sélavy - figura ambígua que não se completa; ficção paródica de si, um pouco ainda mais *à côté* da relação identidade/origem, que R. Mutt.

Se a arte contemporânea, e nós, inventamos Duchamp como precursor, repetindo a pergunta-fonte para a qual não há resposta possível, não o fazemos repetindo-a como um *retorno do recalçado* freudiano, mas, pelo contrário, ou *ainda antes*, fazendo o *anti-édipo* (Deleuze/Guattari) da fonte como referência da identidade; como eterno retorno da diferença ou, com Agambem, *em* diferença. Com Rose Sélavy podemos concordar com o manual barato e dizer que Duchamp é o pai da arte contemporânea; como *Rose C'est la vie*, ele é o melhor pai anti-edipiano que poderíamos ter. É preciso esquecer. É impossível esquecer.

O coreógrafo francês Alain Buffard, contemporâneo de Bel, afirma, a respeito de *The Last Performance*: “durante a peça, o presente se mistura ao passado, como se a história estivesse prestes a constituir-se ali bem diante de nossos olhos. Como se participássemos da genealogia da obra, da dança e de suas histórias múltiplas” (*apud LOUPPE Op. Cit.*: 19). Acrescenta que daria à peça, um subtítulo: “la danse des revenants”. Dialogando com Buffard, diríamos: mas não uma dança assombrada e sim uma dança que homenageia os fantasmas da única maneira que poderia e que faz sentido: também como um exorcismo à moda de *C'est-la-vie*. Exorcismo que sabe ser impossível livrar-se do passado; mas que torna potente a ação sobre ele - uma dança em perpétuo *revenant*. Dança contemporânea não porque pós-moderna; nunca como pós-moderna - pretendo gesto que apareceria depois do fim da Modernidade -, mas gesto que honesta e continuamente só sabe se exercer no prenúncio de seu fim (da Modernidade e de sua própria finalidade - a do gesto). Fim da Modernidade que, tal como podemos olhar de agora, assim o permanecerá. Um fim repetidamente ainda antes do depois do fim.

Clov: Você acredita na vida futura?

Hamm: A minha sempre foi

SAMUEL BECKETT - Fim de partida

Referências bibliográficas

²⁷ Madame Rose Sélavy, que conhecemos através de uma foto de Man Ray tirada da respeitosa senhora para um suposto rótulo de perfume, é uma espécie de fabulação genealógica e paródica de Marcel Duchamp de si mesmo, travestido nesta, também suposta, mulher, uma artista dotada de ironia profunda e que chega a assinar alguns dos

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

DUVE, Thierry de. *Au Nom de L'art: pour une archéologie de da modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

BEL, Jérôme. "I am the (W)hole between their two apartments". In: *Ballet International/ Tanz Aktuell*. Body.com.text, Berlim, The Yearbook, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

LEPECKI, Andre. *Exhausting Dance: performance and the politics of performance*. New York: Routledge, 2006.

_____. "Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'still acts' em The Last

Performance de Jérôme Bel". In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de Dança V*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 2004.

_____. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelas: Contredanse, 2007.

RIBEIRO, Antonio Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Passagens, Vega, 1993.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. São Paulo: Edusp, 2004.